Amp. Art. Sculp.

3 1761 09618735 6

AD

SOLLEMNIA

CAESAREAE

UNIVERSITATIS DORPATENSIS

QUAE

QUO DIE HAEC ACADEMIA OLIM CONDITA EST

DIE XII MENSIS DECEMBRIS ANNI MDCCCLXXXVII

HORA XII IN AULA MAGNA

ORATIONE

JULII DE KENNEL

P. P. E.

ET RENUNTIATIONE

VICTORUM IN ERUDITIONIS CERTAMINIBUS PRAEMIA ADEPTORUM

PUBLICE AGENTUR

RITE CONCELEBRANDA

DOCTORES OMNIUM ORDINUM AMPLISSIMOS ET COMMILITONES HUMANISSIMOS ET QUICUMQUE REBUS NOSTRIS LITTERARUMQUE STUDIIS BENE VOLUNT

OMNI QUA PAR EST OBSERVANTIA

INVITAMUS

RECTOR ET SENATUS

INEST G. LOESCHCKII COMMENTATIO QUAE INSCRIPTA EST
DIE WESTLICHE GIEBELGRUPPE AM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA.

DORPATI LIVONORUM
C. MATTIESEN TYPIS DESCRIPSIT

AD

SOLLEMNIA

CAESAREAE

UNIVERSITATIS DORPATENSIS

QUAE

QUO DIE HAEC ACADEMIA OLIM CONDITA EST

DIE XII MENSIS DECEMBRIS ANNI MDCCCLXXXVII

HORA XII IN AULA MAGNA

ORATIONE

JULII DE KENNEL
P. P. E.

ET RENUNTIATIONE

VICTORUM IN ERUDITIONIS CERTAMINIBUS PRAEMIA ADEPTORUM

PUBLICE AGENTUR

RITE CONCELEBRANDA

DOCTORES OMNIUM ORDINUM AMPLISSIMOS ET COMMILITONES HUMANISSIMOS ET QUICUMQUE REBUS NOSTRIS LITTERARUMQUE STUDIIS BENE VOLUNT

OMNI QUA PAR EST OBSERVANTIA

INVITAMUS

RECTOR ET SENATUS

INEST G. LOESCHCKII COMMENTATIO QUAE INSCRIPTA EST
DIE WESTLICHE GIEBELGRUPPE AM ZEUSTEMPEL ZU OLYMPIA.

DORPATI LIVONORUM
C. MATTIESEN TYPIS DESCRIPSIT

Imprimatur.

Dorpati, die XXX m. Nov. 1887. Rector A. Schmidt.

Nr. 769.

Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia.

Die Reconstruction der westlichen Giebelgruppe am Zeustempel von Olympia kann Dank den umsichtigen Bemühungen von G. Treu für abgeschlossen gelten [1]). Nicht dasselbe möchte ich von der Erklärung sagen. Ich zweifle zwar nicht daran, dass Treu in der Mittelfigur richtig Apollon erkannt hat [2]), wol aber ist es mir seit Jahren zur Ueberzeugung geworden, dass die allgemein gebilligte Erklärung der „alten Weiber" als „Sklavinnen" [3]) nicht nur einen der originellsten Züge der Composition verkennt, sondern Alkamenes auch Ungeschicklichkeiten aufbürdet, wie man sie einem Rivalen des Pheidias nicht ohne zwingendsten Grund zutrauen darf.

Was bezweckte der Künstler mit der Darstellung der hässlichen alten Frauen? Dass er „Sklavinnen" um ihrer selbst willen einen so breiten Raum im Giebelfeld gegönnt habe, wird Niemand vermuten. Eher könnte man meinen, dass ihre Verzweiflung und jammervolle Lage den Eindruck der wüsten Verwirrung steigern solle, die durch den Einbruch der Kentauren hervorgerufen sei. Aber wo die Helden um ihr Leben kämpfen, wo edle Frauen und Knaben angetastet werden, ja die Braut selbst Gefahr läuft, was liegt da am Schicksal barbarischer Dienerinnen!

Und nicht einmal die Situation der Frauen erklärt sich aus der landläufigen Voraussetzung. Man sagt: „sie seien vor Schreck zu Boden gestürzt". Aber dem widerspricht der Augenschein. Denn es ist keine momentane Lage in der sie sich befinden, sondern in weitgehender Symmetrie liegen die Alten, möglichst entfernt vom

1) Ausgrabungen von Olympia III S. 16 ff.

2) Der Vorschlag von Studniczka (Roem. Mitthl. II p. 56) in der Mittelfigur Herakles zu sehen, ist allein schon wegen der Haartracht unmöglich. Vergl. auch Weil, Hist. u. philol. Aufsätze f. E. Curtius S. 127 ff.

3) E. Curtius z. B. Funde von Olympia S. 14. Boetticher Olympia² S. 282. Wolters Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 130. Flasch Olympia (S. A. aus Baumeisters Denkmälern) S. 83.

Kampfplatz, zwar jammernd aber gar nicht unbequem auf ihren ansteigenden Polstern. Curtius und Treu glaubten längere Zeit die Frauen hätten in der Mittelgruppe unter den Leibern der Kentauren ihren Platz gehabt. Dies wäre in der Tat die richtige Stelle für gestürzte Sklavinnen: unter den Hufen der Rossmenschen, in der Nähe ihrer Herrinnen. Als man erkannte, dass die gefundenen Reste sich dort nicht einordnen liessen, hätte man, zugleich mit der Vermutung über ihren Standort, auch die Erklärung als „Sklavinnen" fallen lassen sollen.

Besonderen Nachdruck aber möchte ich noch auf folgende Tatsache legen. Schon Treu hat a. a. O. aus der „reliefartigen Schmalheit und keilförmigen Zuspitzung des Unterbeins von U" geschlossen, dass „die Unterteile der Weiber hinter den Schultern der Eckfiguren verschwanden". Wie jetzt die Reconstruction von Grüttner lehrt, deren Abbildung man leider bei Boetticher und Flasch vergeblich sucht, war wenigstens die Alte in der rechten Giebelecke fast zur Hälfte verdeckt; mit andern Worten: die „Sklavinnen", die „localbezeichnend" sein sollen für den Hochzeitssaal, und die jugendlichen Nymphen des thessalischen Gebirgs lagen nicht hinter- sondern neben einander. So bereitwillig nun auch die Phantasie einem deutlichen Wink des Künstlers folgt und den engen Giebelrahmen bald zum olympischen Tal, bald zum Stadtgebiet von Athen erweitert — oder wie sonst die Grenze abgesteckt wird —, immer muss die relative Stellung der das Local charakterisirenden Figuren der Wirklichkeit entsprechen; aus der Anordnung der gelagerten Zuschauerinnen im Westgiebel wird aber kein Unbefangener einen andern Schluss ziehen, als dass sie, wie in gleicher Situation, so auch an demselben Ort zu denken sind: entweder alle vier im Hochzeitssaal oder alle vier im Waldgebirge. Die erstere Alternative wird ausgeschlossen durch die Tracht der Eckfiguren. Prüfen wir ob sich die zweite als richtig erweist!

Für die alten Frauen im einfachen, ärmellosen Chiton, mit den runzligen Gesichtern, dem kurzgeschnittenen und, wie man unbedenklich sagen kann, ursprünglich weiss bemalten Haar, giebt es im gesammten Bestand antiker Denkmäler nur ein Seitenstück, dieses ist aber auch vollkommen ähnlich: die Ortsnymphe, die auf der Schale des Brit. Mus. 824 * die krommyonische Sau gegen Theseus zu schützen sucht [4]): Tracht, Haar und Gesicht stimmen Zug für Zug mit den alten Weibern in Olympia überein. Eine Waldfrau hochbetagt dargestellt zu sehen, kann nicht überraschen, da schon bei Hesiod eine Nymphe in volkstümlicher Rechnung ausführt wie das Leben ihres Geschlechts zwar zehnmal länger währe als das der langlebigen

4) Abgeb. Journal of Hell. Studies II pl. X. Vergl. C. Smith a. a. O. p. 57 ff.

Palme, aber doch nicht unbegrenzt sei [5]). Die anschaulichste Schilderung aber von den Nymphen, die, um mit Pindar zu sprechen, „das Ziel eines baumgleichen Lebens erloost haben", giebt bekanntlich der Hymnus auf Aphrodite. „Zugleich mit den Nymphen, wenn sie geboren werden", so schildert er v. 265 ff., „entspriessen auf den Höhen Fichten und Eichen. Haine der Unsterblichen nennt man sie und die Menschen hauen sie nicht ab mit dem Eisen. Wann aber die Moira des Todes herantritt, so werden zuerst die schönen Bäume auf der Erde dürr, ringsum stirbt die Rinde ab, abfallen die Aeste und zugleich verlässt die Seele der Nymphe das Licht der Sonne" [6]). Wie W. Mannhardt in seinem classischen Werk über „die antiken Wald- und Feldkulte" dargelegt hat, wurzelt die Vorstellung von der Beseelung der Bäume durch Nymphen, die sympathisch mit ihnen verbunden sind, in echtem Volksglauben und findet sein Seitenstück in der nordischen Ueberlieferung (II S. 5 ff.). Ursprünglich an die einzelne Pflanze gefesselt, führen in der weiteren Entwicklung diese Baumgeister auch ausserhalb derselben ihr Dasein und wie die deutschen „Waldweibchen", „Moos- oder Holzfräulein" einen behaarten Körper haben und ein „altes runzliges Gesicht, das an mehreren Stellen gleich alten Bäumen ganz mit Moos bewachsen ist" (Mannhardt I S. 75), so erscheint auf der Londoner Schale der weibliche Schutzgeist der krommyonischen Waldschlucht runzlig und verschrumpft am ganzen Körper wie die Rinde eines alten Stammes. Nicht eine „Localpersonification" haben wir vor uns, die etwa der Vasenmaler aus künstlerischen Gründen erfunden hat, sondern ein Wesen an dessen Existenz die Leute von Krommyon fester geglaubt haben werden als an die manches Olympiers.

Auf Grund dieser formalen Analogie werden wir nicht zögern dürfen die alten Frauen im Olympiagiebel für Waldnymphen zu erklären und zwar um so weniger, als erst unter dieser Voraussetzung ihre Anwesenheit bei der Kentaurenschlacht bedeutungsvoll erscheint. Denn die beiden individuellsten, von Poesie und Sage umwobenen Kentauren, Cheiron und Pholos, sind bekanntlich Söhne derartiger Dryaden: Linde und Esche, *Φίλυρα* und *Μελία* werden ihre Mütter genannt [7]). Es scheint mir nun keine zu kühne Annahme, dass in alter localer Ueberlieferung von der Abstammung aller Kentauren dasselbe berichtet worden sei, was die Poesie später allein von diesen beiden ehrwürdigsten erzählte, ebenso wie einst alle Kentauren in der

5) Plut. de defect. orac. 11.

6) V. 270 *Ἀλλ' ὅτε κεν δὴ Μοῖρα παρεστήκῃ θανάτοιο,*
ἀζάνεται μὲν πρῶτον ἐπὶ χθονὶ δένδρεα καλά,
φλοιὸς δ' ἀμφιπερὶ φθινύθει, πίπτουσι δ' ἀπ' ὄζοι,
τῶν δέ θ' ὁμοῦ ψυχὴ λείπει φάος ἠελίοιο.

7) Hes. Theog. 1002. Apollod. II 5, 4. Vergl. Roscher, Berl. philol. Wochenschrift 1885 Nr. 1.

Kunst mit menschlichen Vorderbeinen gebildet wurden, später nur jene zwei. Fasst man die alten Frauen als Kentaurenmütter, so fällt nach allen Seiten neues Licht auf die Composition. Erst jetzt versteht man ihr verzweifeltes Gebahren, während die jugendlichen Nymphen gelassen oder gar wohlgefällig der Niederlage ihrer Bedränger zuschauen, erst jetzt kommt die feine Beobachtung von Flasch (a. a. O. S. 83) zur Geltung, dass die Formen mit denen der Künstler bei den „Sklavinnen" das Alter ausgeprägt habe „mehr welke als stark verfallene" seien, erst jetzt wird der Gegensatz der zwischen ihnen und Apollon besteht klar: strahlend in jugendlicher Kraft und Schönheit ist der olympische Ahnherr der Lapithen mitten unter die Kämpfenden getreten, das Feld beherrschend und schützend die Hand über seine Nachkommen ausbreitend, während die Mütter der Kentauren, an ihre Waldwohnung gefesselt, abseits am Boden liegen, alt und schwach und nur im Stande mit ohnmächtiger Klage den Untergang ihrer Söhne zu begleiten!

Erklärt sich bei dieser Deutung das Liegen der alten Frauen, ebenso wie das der jugendlichen Nymphen, nicht aus der momentanen Situation, sondern, ähnlich wie bei den Flussgöttern, aus ihrer Natur, so bedarf doch eine Einzelheit noch der Aufklärung: die Kissen auf denen die Dryaden ruhen. Gerade diese Polster haben zweifellos dazu geführt die alten Frauen im Hochzeitssaal zu suchen: wie kommen sie in den wilden Wald? Auch hier hat der Bildhauer, wie es scheint, sich eng an eine volkstümliche Anschauung angeschlossen, von der bei Homer die Spuren vorliegen. In der Ilias XXIV 615 wird das Steinbild der Niobe am Sipylos geschildert·

ὅθι φασὶ θεάων ἔμμεναι εὐνὰς
νυμφάων, αἳ τ' ἀμφ' Ἀχελώιον ἐρρώσαντο

Diese Vorstellung von „Betten" der Nymphen schliesst sich auf's beste dem an, was wir sonst von der Ausstattung der Nymphenwohnungen mit Webstühlen und anderem Hausgerät hören. Dass sie nicht etwa auf die acheloischen Nymphen und den Sipylos beschränkt war, lehrt uns der Olympiagiebel: hier ruhen die jungen Mädchen im Gras hingestreckt, während die Frauen, wie eine Auszeichnung des Alters, die Polster zum Lager erhalten, die zugleich dem Künstler die Möglichkeit gewähren ungezwungen die vorletzten Glieder seiner Composition höher zu betten als die Eckfiguren.

Ernste Bedenken, die gegen die hier vorgetragene Erklärung sprächen, sehe ich nicht. Höchstens könnte man finden, dass die alten Nymphen unter ihren zahllosen jugendlichen Schwestern zu vereinzelt dastehen. Ich begrüsste es daher mit lebhafter Freude als mich H. Brunn während eines Besuchs in Dorpat gesprächsweis auf eine andere Darstellung einer alten Nymphe hinwies, die zugleich geeignet scheint die Uebereinstimmung zwischen dem ionischen Aphroditehymnus, dem attischen Vasenbild

und den Olympiasculpturen historisch verständlich zu machen. Die Erklärung der „Sklavinnen" als Waldfrauen hatte ich auf Grund der Londoner Schale damals bereits gefunden und in meinen Vorlesungen gelehrt. Brunn teilte mir aber nicht nur mit, dass einer seiner Schüler ihm ähnliche Kombinationen vorgetragen habe, sondern durch die sokratische Meisterfrage: warum wol Pausanias [8]) bei Beschreibung der arkadischen Nymphe Nomia in Polygnots Unterweltsbild Hesiods Angabe über das Alter der Nymphen erwähne? förderte er persönlich das vorliegende Problem in scharfsinniger Weise. Denn Niemand, der auch nur oberflächlich mit Pausanias schriftstellerischem Charakter vertraut ist, wird, einmal aufmerksam gemacht, daran zweifeln können, dass jene Bemerkung des Periegeten einzig ihren Grund in der Darstellung der Nomia als alte Frau hat. Nachdem ich die eigenen Combinationen sechs Jahre zurückgehalten habe, um Niemand vorzugreifen, glaubte ich jetzt die damals erhaltene Belehrung meiner Beweisführung einfügen zu dürfen.

Warum sich in unserem Denkmälervorrat nicht häufiger „alte Nymphen" finden, ist jetzt leicht zu sagen. War der Glaube an ihre Existenz auch gemeingriechisch, zur Darstellung hat sie, wie es scheint, nur die ionische Kunst gebracht. Denn so gut wie die Londoner Theseusschale fast in jeder Scene den derben Realismus erkennen lässt, der nach den lehrreichen Ausführungen von Robert [9]) und Winter [10]) für die grosse ionische Wandmalerei des V. Jahrhunderts charakteristisch ist, so bestehen, wie Brunn zuerst gezeigt hat, auch zwischen den olympischen Giebelgruppen und der Ethographie des Polygnot die nächsten Beziehungen. Indem die hier vorgetragene Erklärung der „alten Weiber" eine neue Uebereinstimmung zwischen olympischer und thasischer Kunst aufweist, befestigt sie den Glauben an die Ueberlieferung, dass Paionios von Mende und Alkamenes die Meister der Giebelgruppen seien. Gegen die Urheberschaft des Paionios lässt sich in der Tat gar kein begründetes Bedenken erheben [11]), schwieriger liegt die Sache bei Alkamenes. Nach

8) X 31, 10: *Τῇ Καλλιστοῦ δὲ ἀντὶ μὲν στρωμνῆς ἐστὶν αὐτῇ δέρμα ἄρκτου, τοὺς πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίας γόνασιν ἔχει κειμένους· ἐδήλωσε δέ μοι τὰ πρότερα τοῦ λόγου φάναι τοὺς Ἀρκάδας Νομίαν εἶναί σφισιν ἐπιχώριον νύμφην· τὰς νύμφας δὲ εἶναι πολὺν μέν τινα ἀριθμὸν βιούσας ἐτῶν, οὐ μέντοι παράπαν γε ἀπηλλαγμένας θανάτου ποιητῶν ἐστὶν ἐς αὐτὰς λόγος.*

9) Annali dell' Inst. 1882 p. 280 f.

10) Winter, Die jüngeren attischen Vasen S. 46. Winter glaubt Brunn's Hypothese vom „nordgriechischen" Ursprung der Olympiasculpturen sei durch Kekulé's Nachweis wiederlegt, dass ein Zusammenhang zwischen den Werken von Selinunt und Olympia besteht. Er übersieht dabei aber, dass Pythagoras von Rhegion, der führende Künstler in Westgriechenland, identisch ist mit Pythagoras von Samos. Was uns wie Schulzusammenhang zwischen Westgriechenland und Olympia erscheint, kann sehr wol nur die Folge von Beziehungen zwischen Samos und Thasos sein.

11) Vergl. Hirschfeld, Goett. gel. Anz. 1885 S. 781 ff. Wenn Studniczka (Röm. Mitthl. II p. 54) an die Tätigkeit einer „ionischen" Kunstschule in Olympia nicht glauben will, weil die Tracht der Giebelsculpturen „dorisch" sei, so scheint er mir nicht genügend bedacht zu haben, dass in der Costumefrage doch auch die Auftraggeber ein entscheidendes Wort zu sprechen hatten.

Paus. IX 11, 16 hat dieser bekanntlich noch im Jahre 403 v. Chr. für Thrasybul gearbeitet, eine Nachricht, die zu bezweifeln wir nach dem jetzigen Stand unseres Wissens kein Recht haben, die aber mit der gewöhnlichen Annahme, dass der Zeustempel und seine Sculpturen in der Mitte der fünfziger Jahre vollendet gewesen seien, kaum vereinbar scheint. Deshalb hat sich Flasch a. a. O. S. 46 ff. alle Mühe gegeben, um für die Vollendung des Zeustempels ein späteres Datum wahrscheinlich zu machen. Ich kann aber nicht finden, dass ihm dies gelungen sei. 447 begann nach Ausweis der Inschriften der Hochbau des Parthenon, von da ab war Pheidias notwendiger Weise in Athen, sein Zeus ist also spätestens 448 vollendet worden. Dass um diese Zeit auch die Giebelgruppen in Olympia schon ausgeführt waren, beweist die Benutzung derselben in den Parthenonmetopen. Damit erledigt sich der auch aus andern Gründen verfehlte Versuch von Flasch den Pantarkes-Anecdoten ein Datum abzugewinnen und die Entstehung des Zeus „nur um eine geringe Anzahl von Jahren über 436 hinaufzurücken".

Beachtenswerter könnte scheinen was derselbe Gelehrte über den Zeitpunkt des Krieges gegen Pisa vorträgt, aus dessen Beute nach Paus. V 10, 2 der Tempel erbaut wurde. Strabo p. 355 berichtet, dass jene Kämpfe ihren Abschluss erst mit Hilfe der Lakedaimonier fanden *μετὰ τὴν ἐσχάτην κατάλυσιν Μεσσηνίων* d. h. nach dem Fall von Ithome im Jahre 456. In Folge dessen fällt nach Flasch der Beginn des Tempelbaus kaum früher als in die letzten Jahre der 81. Olympiade (454—52). Hätte man den Bau erst nach völliger Unterwerfung von Süd-Elis begonnen, so würde der Ansatz richtig sein. Da aber die Zeit von 454—48 für Herstellung des Tempels und des Götterbildes wol unbestreitbar zu kurz bemessen ist, so muss der Bau schon aus früher vorhandenen Geldern in Angriff genommen worden sein. So behalten wir als bestes Hilfsmittel zur Datirung des Tempels nach wie vor die Tatsache, dass als Mittelakroterion des Ostgiebels der goldene Schild diente, den die Spartaner und ihre Bundesgenossen aus der Beute von Tanagra geweiht hatten (457). Dass man, wie Flasch meint, hätte auf den Gedanken kommen können, den Schild als Firstakroterion zu stiften oder zu benutzen „noch ehe der Bau weit gediehen, ja noch ehe er überhaupt begonnen war", wird schwerlich Jemand wahrscheinlich finden. Vielmehr ist die Art der Aufstellung jenes Siegesweihgeschenks und seine unlösliche Verbindung mit dem Tempel eine so ausserordentliche und demonstrative Auszeichnung der Spartaner, dass nur der Beschluss der Priesterschaft nur unter dem frischen Eindruck der Ereignisse begreiflich wird: um 455, als der Tempel schon fast vollendet war, werden die Spartaner die letzte entscheidende Hilfe gegen die Perioiken geleistet und die letzten noch fehlenden Bausummen aus der Beute dargebracht haben. Der Dank

dafür dürfte die Erlaubniss gewesen sein an hervorragendster Stelle den Schild von Tanagra anzuheften. Unter diesen Voraussetzungen fügen sich alle litterarischen Angaben und monumentalen Beobachtungen über die Bauzeit des Tempels auf's beste zusammen, nur die Arbeitszeit des Alkamenes bleibt zu lang. Doch glaube ich nicht, dass man deshalb die Tradition verdächtigen darf, sie muss nur anders aufgefasst werden als bisher geschah. Mit vollem Recht hat Robert in den „Arch. Märchen" S. 43 constatirt, dass es im Altertum über die Heimat und Lebenszeit des Alkamenes zwei verschiedene Versionen gab; nach der einen war er aus Lemnos gebürtig und dem Pheidias gleichaltrig, nach der zweiten Athener und Schüler desselben. Ich gehe einen Schritt weiter, indem ich die zwei „Versionen" auf zwei verschiedene Künstler des Namens Alkamenes beziehe [12]): in Olympia arbeitete der Lemnier, der Nebenbuhler des Pheidias, für Thrasybul. der Athener, des Pheidias Schüler. Die Aphrodite ἐν κήποις, wie sie Lukian beschreibt und Furtwaengler in erhaltenen Statuen vermutet hat [13]), ebenso der ἐγχριυόμενος an den Kekulé durch den vaticanischen Discobol erinnert wurde [14]), werden wir mit Sicherheit dem jüngeren Künstler zuschreiben dürfen. Hingegen war die Hera bei Phaleron ein Werk des älteren und würde fast allein schon genügen seine Existenz zu bezeugen. Zwischen Phaleron und Athen erwähnt Pausanias I 1, 4 einen Tempel ohne Dach und Thür. Er sei von Mardonios niedergebrannt und wie andere Heiligtümer auf Volksbeschluss nicht wieder aufgebaut worden, um als Wahrzeichen der Persernot zu dienen. Vergl. Paus. X 35, 2. Das, wie es scheint, gleichfalls beschädigte Bild, bezeichnete man als Werk des Alkamenes. Eine Arbeit dieses Meisters, die vor 480 hätte entstanden sein müssen, schien Pausanias oder seinem Gewährsmann mit Recht befremdlich. Für uns löst sich die ἀπορία ohne Schwierigkeit: der ältere Alkamenes schuf das Bild und zwar, wie ich glaube, ähnlich der „Hestia" Giustiniani [15]).

Darf man aber annehmen, dass Alkamenes d. A. schon vor den Perserkriegen in Athen thätig war, so liegt noch eine andere Combination nahe. Auf der Akropolis ist letzthin ein Bronzekopf gefunden worden, publicirt Musée d'Athènes pl. XVI, der aus der Reihe der attischen Köpfe herausfallend, die schlagendste Aehn-

---

12) Einen älteren und einen jüngeren Alkamenes hat schon Furtwaengler Mitthl. III S. 194 unterschieden, seine Hypothese aber später fallen lassen. Vergl. Preuss. Jahrb. a. a. O. Wie häufig dieselben Künstlernamen wiederkehren, lehren, um von allzubekannten Beispielen zu schweigen, die Bemerkungen von R. Schoell zum Praxitelesbathron. Hist. u. phil. Aufsätze E. Curtius gewidmet S. 115 ff.

13) Roscher's Lexikon der Mythologie S. 413.

14) Arch. Zeit. 1866 S. 169.

15) Diese wird zwar gewöhnlich als Werk der argivischen Schule betrachtet, so viel ich aber sehe ohne zwingenden Grund. Es wird nicht Zufall sein, dass das Schema der von der Hestia untrennbaren „Penelopestatuen" sich zuerst auf Polygnots Bildern und auf „melischen" Terracottareliefs nachweisen lässt.

lichkeit mit dem Apollon des Olympiagiebels zeigt. Die Formen sind allerdings etwas strenger, das kann aber nicht überraschen, da der Kopf schon durch seinen Fundort, die Perserschicht, als älter erwiesen ist. Dass die Bronze aus derselben Schule stammt wie die Olympiagruppen ist zweifellos, die Aehnlichkeit geht aber trotz der Verschiedenheit in Material, Grösse und Sorgfalt der Ausführung so weit, dass die Frage laut werden muss ob hier nicht ein Jugendwerk des Alkamenes selbst vorliegt. Die Arbeit eines namhaften Künstlers scheint der Kopf jedenfalls zu sein, dass aber in Athen etwa gleichzeitig zwei einander so ähnlich arbeitende Meister aus derselben nicht attischen Kunstschule tätig gewesen seien, ist wenigstens nicht die nächstliegende Annahme. Wo diese ausserattische Schule ihr Centrum hatte, lässt sich noch nicht genau bestimmen, da aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts Nachrichten über den Kunstbetrieb auf den Inseln und in Kleinasien fast ganz fehlen und doch, auch abgesehen von den oben berichteten Combinationen über „nord"- und „westgriechische" Kunst, Weil's schöner Nachweis verwandter Apollonköpfe auf Münzen von Siphnos, Mitylene, Kolophon u. s. w. in diese Gegend führt [16]). Möglicher Weise ist jene Lücke unserer Ueberlieferung aber auch nicht so gross als es den Anschein hat. Nur zu leicht vergisst man, wie übermächtig damals die Anziehungskraft Athens war und welcherlei Verschiebungen dadurch hervorgerufen worden sein können. Dass Polygnot nicht *γένει* sondern *θέσει Ἀθηναῖος* war, lehrte die litterarische Ueberlieferung, von Mikon hat es aber erst kürzlich eine Inschrift erwiesen. (J. G. A. 498). Wer giebt uns die Sicherheit, dass es mit Hegias, ja selbst mit dessen Schüler Pheidias anders war? Muss die Frage also noch offen bleiben wo und bei welchem Lehrer Alkamenes lernte, so ist seine Lebenszeit doch hinlänglich bestimmt: vor den Perserkriegen schon selbstständig tätig, wird er zur Zeit des Tempelbaus in Olympia ein betagter Mann gewesen sein. Es liegt nahe Paionios für seinen Schüler zu halten; auch in Aigina hat der jüngere Meister die östliche Giebelgruppe gefertigt. Der jüngere Alkamenes, der eher ein Enkel oder Neffe des älteren gewesen sein wird als sein Sohn, war 455 wol noch ein Kind, erst am Parthenon scheint er schnell zum Meister erwachsen zu sein, so dass man vor der Nikebalustrade unwillkürlich seinen Namen nennt. Ol. 83 bezeichnet also weder die Blütezeit des einen noch des andern Alkamenes. Das Datum ist ja aber auch ursprünglich für keinen von beiden berechnet sondern für Pheidias, und dessen *ἀκμή* könnte man nicht geschickter datiren, als in jene Jahre, da er von der Arbeit am Zeus zu der am Parthenon überging.

16) Hist. u. philol Aufsätze f. E. Curtius S. 125 ff.